JANVIER-FÉVRIER 2001 *644-645*

CRITIQUE

Moscou 2001

Odyssée de la Russie

Revue générale des publications françaises et étrangères

Publiée avec le concours du Centre National des Lettres

Revues et critique d'art à l'épreuve de la nouvelle « transparence »

À parcourir au hasard les revues d'art qui paraissent aujourd'hui à Moscou et à Saint-Pétersbourg, on est frappé par le nombre de titres, surtout si l'on compare avec les quelques *Art, Artiste soviétique* et *Art décoratif* d'il y a encore dix ans. Ces nouvelles revues et magazines, fondés essentiellement à partir de 1990, sont très variés dans leurs orientations. On y voit notamment des revues consacrées essentiellement à l'histoire de l'art : *Pinakoteka, Nache nasledie, Rousskaïa galereïa, Novy mir iskousstva* (Pinacothèque, Notre héritage, Galerie russe, Nouveau Monde de l'art) ; des revues d'art contemporain : *Khoudojestvenny journal* (Revue artistique), *Na postou* (Fidèle au poste), *Radek, Ptioutch, Novy vernissaj* (Nouveau vernissage) ; des revues d'actualité d'architecture : *Proekt Rossii* (Projet de la Russie) ; des magazines de décoration intérieure et de design : *Arkhidom, Tabouret* (Archimaison, Tabouret) ; des magazines consacrés à la pratique artistique : *Khoudojestvenny sovet* (Conseil artistique) ; enfin des revues consacrées aux musées : *Mir muzeïa* (Le monde du Musée).

Les revues consacrées à l'histoire de l'art traitent principalement de l'art national (on doit remarquer dans les titres la répétition des mots « notre », « héritage », « russe »). Beaucoup de publications, souvent aussi hautement professionnelles que méthodologiquement « neutres », enrichissent considérablement notre connaissance de l'art russe des différentes époques – art russe ancien, période impériale et avant-garde. Très souvent les articles sont marqués par un ton délibérément passéiste, une nostalgie, une volonté de restaurer les valeurs idéologiques et culturelles de l'ancien régime, surtout des années 1900-1910, qui semblent fréquemment tenir lieu

de réflexion méthodologique. Pour ceux qui souhaitent faire renaître une presse artistique dans la Russie d'aujourd'hui, la période du début du siècle doit naturellement servir de modèle. En effet, entre 1905 (année du manifeste sur la liberté de la presse) et 1917 parurent un très grand nombre de revues d'art d'une qualité exceptionnelle, essentiellement à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Citons les plus connues d'entre elles : *Mir iskousstva* (« Le Monde de l'art »), *Starye gody* (« Les anciennes années ») *Sokrovichtcha Rossii* (« Les trésors de la Russie »), *Apollon*, *Stolitsa i oussadba* (« La capitale et le domaine ») et bien d'autres. Ces éditions restent de nos jours une source incontournable de documents historiques, en même temps qu'elles représentent un témoignage sur leur époque. Elles reflètent un esthétisme aristocratique et occidentaliste et un passéisme nostalgique dans le goût de Ruskin et des frères Goncourt. Les auteurs, souvent les mêmes dans plusieurs de ces revues (Alexandre Benois, Igor Grabar, Nicolas Wrangel, Sergueï Makovski, Gueorgi Loukomski...), se consacraient aussi bien à l'histoire qu'à l'art moderne, en Russie comme en Europe, ce qui conférait à toute cette « couche » de périodiques une véritable unité. En se tournant vers la Russie, dont ils jugeaient l'art trop provincial, ils pratiquèrent des approches qui leur permirent de le considérer d'une façon autre qu'esthétique. Plusieurs thèmes culturels furent alors développés, l'art étant considéré comme un produit de la vie quotidienne des siècles passés.

Dans les revues d'aujourd'hui, la stylisation des revues-modèles du début du siècle apparaît comme un programme positif, faisant partie du mouvement général de « restauration ». De ce point de vue, *Pinacothèque* (Moscou) et *Le Nouveau Monde de l'art* (Saint-Pétersbourg) sont particulièrement représentatifs. On y trouve d'abord de nombreuses republications, puis de longues citations des textes de Benois, Wrangel, etc. On y trouve ensuite la reprise de certains sujets, tels que la vie de la cour, les couronnements, les fêtes, les feux d'artifices, l'art du portrait impérial et aristocratique, la vie quotidienne de l'aristocratie, ses domaines de résidence. Cette exitence des siècles passés, qui paraît bien plus vaste et riche que quelques chefs-d'œuvre de musées, cette vie des ancêtres (qui étaient effectivement les ancêtres d'un Benois ou d'un Wrangel mais ne sont plus aujourd'hui les ancêtres de personne), cette vie avec son rituel et l'ensemble des arts décoratifs qui lui servait de cadre, est présentée sur les pages de *Pinacothèque* (dont le rédacteur en chef Natalia Sipovskaïa est spécialiste de la porcelaine russe du XVIII^e^ siècle) à travers de belles images qui font décidément rêver. On retrouve par ailleurs les mêmes thèmes dans les expositions consacrées à la vie de la cour au XVIII^e^ siècle, qui ont eu lieu à Moscou et à Saint-Pétersbourg au cours des cinq dernières années (par exemple l'exposition « Moscou pendant les fêtes de couronnement » en 1996), ainsi que dans la structure de nombreuses parutions périodiques, telles, par exemple, que *Rousskaïa oussadba*, fruit de la résurrection de la Société d'étude des domaines russes, fermée au début de l'époque stalinienne.

On pourrait croire que cette tentative de reproduire les thèmes, mais aussi le ton nostalgique du début du siècle est aujourd'hui un « passé dans le passé » et que l'intervalle de soixante-dix ans séparant ces deux passéismes vide la nouvelle stylisation de toute énergie. Ceci d'autant plus que, dans leur quasi totalité, les auteurs russes d'aujourd'hui ignorent les publications étrangères qui traitent de sujets similaires : par exemple, aucune des nombreuses publications et expositions consacrées à la décoration des couronnements et aux feux d'artifice ne cite l'ouvrage classique de Werner Oechslin *Architecture de fête* (Stuttgart, 1984). Ce n'est pourtant pas le cas. Dans *Pinacothèque*, la prétention à l'héritage de *Starye gody* se conjugue avec l'esprit « nouveau riche » : une grande partie de la revue est consacrée aux ventes, dans lesquelles on peut acheter des objets qui ressemblent comme deux gouttes d'eau à ceux qui sont évoqués dans les articles « sérieux ». Ainsi la « vie des ancêtres » se rapproche de la *dolce vita*, et une revue comme *Pinacothèque* des magazines du type *Arkhidom*, consacré à la décoration intérieure de luxe.

Pinacothèque imite les vieilles revues pétersbourgeoises, sans reprendre aucun de leurs titres. *Le Nouveau monde de l'art* [1] agit plus ouvertement, sans doute parce que cette publication, forte de sa localisation pétersbourgeoise, se sent plus en droit à ce genre d'héritage. De façon générale, on sent revivre à travers ces deux revues une forte concurrence culturelle entre Moscou et Saint-Pétersbourg. Leur passéisme nous apparaît en

1. Paraît depuis juillet 1998. Rédacteur en chef : Vera Bibinova.

effet comme un des arguments principaux utilisés dans la quête de l'hégémonie culturelle. Dans cette quête, les deux capitales s'approprient activement la culture curiale, ce qui s'exprime, par exemple, à travers une sorte de guerre des expositions. Ainsi Nikolaï Molok, dans un article intitulé « La vieille dispute entre les Slaves [2] », évoque deux expositions concurrentes, l'une moscovite (« Pierre le Grand et Moscou » à la Galerie Trétiakov) et l'autre pétersbourgeoise (« Le monde de l'art » au Musée Russe).

Avec un peu plus de distance dans le temps et dans l'espace, l'exposition « Pierre le Grand et Moscou » (Moscou, 1998) nous semble « répondre » directement à l'exposition « Pierre le Grand et la Hollande » (Saint-Pétersbourg, 1996). De façon significative, ces deux expositions commémoraient le 300^{e} anniversaire du premier voyage (la Grande Ambassade) de Pierre en Europe. Mais alors qu'à Saint-Pétersbourg l'exposition était réellement ouverte sur l'Europe et donnait lieu à un véritable projet de recherche réalisé en collaboration par des historiens russes et hollandais, l'exposition moscovite, au contraire, enfermait l'histoire du tsar réformateur dans le cadre national. On peut relever un autre couple de manifestations similaires : l'exposition de Saint-Pétersbourg « Catherine la Grande. La culture russe de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle » (Ermitage, 1993) et celle de Moscou « Catherine la Grande et Moscou » (Galerie Tretiakov, 1997), ouverte à l'occasion de 850^{e} anniversaire de Moscou. Dans ce cas encore la « Grande » Catherine, qui par ailleurs avait toujours exprimé son mépris pour Moscou, était en quelque sorte récupérée par la capitale actuelle pour justifier ses prétentions d'abord politiques, puis culturelles. Quant à l'exposition du « Monde de l'art » au Musée Russe, ouverte elle aussi à l'occasion du centième l'anniversaire de la première exposition du « Monde de l'art » organisée par Diaghilev (1898) et qui mettait particulièrement en valeur l'iconographie pétersbourgeoise dans l'œuvre des artistes de ce groupe, elle a également suscité son écho à Moscou : au Musée des beaux-arts Pouchkine (les œuvres des artistes du « Monde de l'art » dans les collections privées) et à la Galerie Tretiakov (les œuvres graphiques des artistes de ce groupe). Dans toutes

2. *Itogi*, n° 48 (133), 8 décembre 1998, p. 58-60.

ces manifestations, Moscou semble doubler Saint-Pétersbourg, en récupérant ses initiatives et en les transposant dans un esprit centralisateur.

Les deux périodiques déjà cités nous semblent particulièrement « mêlés » à cette concurrence entre les deux villes, clairement affichée par le sous-titre du *Nouveau Monde de l'art* : « Revue de la capitale culturelle ». Dans le contexte russe, la traditionnelle rivalité entre les deux « capitales » était liée à un choix de modèle : Moscou s'identifiait avec le passé national et Saint-Pétersbourg avec l'occidentalisation. Aujourd'hui, Moscou, dont le mythe a été exploité *ad nauseam* pendant la célébration du 850^{e} anniversaire de la ville, prétend réunir ces deux aspects dans une sorte d'universalisme. Sous les plumes des auteurs moscovites, des titres tels que « L'image du monde », « L'architecture du monde » se multiplient. En 1995, un recueil d'articles a été publié par l'Institut de la théorie de l'architecture et de l'urbanisme (NIITAG). Il portait pour titre *L'image du monde en architecture*. En 1997, un autre recueil semblait lui faire écho. Publié par l'Institut de recherches scientifiques de l'Académie des beaux-arts de la Russie (NIIRAH), il était intitulé *Les modèles artistiques de l'univers*, et son introduction (V. Tolstoï, Dimitri Chvidkovski) « La synthèse des arts comme l'image de l'univers ». Il suffirait presque de ces titres pour sentir à quel point cette production intellectuelle reste romantique et « allemande », utilisant encore aujourd'hui et au pied de la lettre le concept de *Gesamtkunstwerk* comme instrument d'analyse.

*

Les revues consacrées à l'art « actuel » semblent très éloignées, voire à l'opposé de l'esprit passéiste ou universaliste des revues d'histoire de l'art. Elles constituent en fait un monde à part, structuré par la pensée du postmodernisme, très « branché » sur les textes des philosophes, sociologues, psychanalystes et critiques d'art contemporains. Ce monde représente plusieurs groupes de leaders qui font l'objet d'un « culte » (*kultovye*). Malgré une concurrence intérieure, ils possèdent un langage commun codé. Enfin, même s'ils affichent l'idéologie moderne du refus du choix, ils se distinguent – et se reconnaissent entre eux – par un système de choix très strict. Du

point de vue formel, ces revues se caractérisent par une multitude de rubriques et d'images, souvent utilisées comme un fond, de telle sorte que certains textes en deviennent illisibles, ce qui produit une sorte de « brouhaha culturel » dans lequel il est difficile, voire inutile d'entendre des paroles. C'est notamment le cas de la revue *Na Postou*[3] ou encore de *Ptioutch*. Pour la critique Ekaterina Degot, l'illisibilité des textes de *Ptioutch* est une revanche du « fond » sur la parole et, de façon générale, une réaction contre la verbalité dans la culture contemporaine[4].

Parmi ces revues, notre attention doit être particulièrement attirée par *La Revue artistique*[5], dont le titre neutre pourrait évoquer un certain académisme, s'il n'était figuré sur la couverture par l'abréviation *HJ*, signe graphique qui, en caractères cyrilliques, rappelle les premières lettres de deux mots obscènes qu'on écrit sur les murs et qui renvoie au geste dadaïste ou encore aux graffiti. Cette revue est reconnue comme le lieu d'expression le plus important et le plus pertinent du monde artistique russe d'aujourd'hui. Elle se distingue en effet par une volonté et un niveau d'analyse supérieurs à ceux des autres revues d'art contemporain. Les textes y sont parfaitement lisibles et sont d'autant plus intéressants qu'ils sont systématiquement réunis au sein de chaque numéro par des thèmes clés, ce qui permet par ailleurs d'échapper à l'entropie des rubriques qui fait exploser beaucoup de ses consœurs. Les rubriques de *La revue artistique* sont suffisamment banales et modestes (essais, tendances, situations, recherches, etc.) pour ne pas terroriser le lecteur non averti, comme fait *Nouveau Monde de l'art*. À l'intérieur de chaque numéro et autour d'un thème choisi – par exemple « Le lieu, la géographie, l'espace », « Le quotidien », « La mode », « La violence », « L'avant-garde », « La Ville », « Les années 90 », – les fragments traduits et les textes russes se mélangent et semblent former un texte unique. Cette unité d'aspect qui simule l'unité transnationale du texte entend signifier une parfaite appropriation de l'expérience critique occidentale. Parmi les traductions, on relève les noms de Roland Barthes, Michel Foucaut, Umberto Eco, Pasolini, Michel Serres, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Jean Baudrillard, Marc Augé, etc. Cette ouverture vers la théorie européenne et américaine contraste avec le passéisme national et l'universalisme provincial des revues d'histoire de l'art et rapproche *HJ* du modèle du début du siècle.

On n'est pas surpris de trouver cet esprit d'ouverture dans une revue d'art contemporain particulièrement orientée vers les nouvelles formes d'expression et les nouvelles théories qui étaient autant de tabous dans la société soviétique ; mais on est d'autant plus étonné d'y retrouver régulièrement, dans un contexte apparemment « occidentaliste » et ouvert, un discours « moscovite » et, au-delà, « russe ». Le premier numéro de la *Revue artistique*, paru en 1993, s'ouvrait sur l'article de Gueorgui Lititchevski « Le chant de Moscou » et sur cette proclamation : « Que Moscou ne pense qu'à elle-même, qu'elle oublie qu'elle fut nommée la Troisième Rome ou la capitale des Jeux Olympiques. Moscou en elle-même est plus grande que tout cela. Elle est l'univers entier, centre et source de l'existence universelle[6]. » À travers ce type de logomachie (même si c'est encore une stylisation) qui se répète dans bien d'autres textes, performances ou installations, nous retrouvons des éléments de la tradition de l'avant-garde russe du début du siècle, ce qui nous fait revenir, une fois de plus, à l'état d'esprit des années 1910. À cette époque, la proclamation nationaliste était essentiellement liée à la recherche de l'Orient et du primitif, que les Russes avaient découverts sur leur propre sol et qui leur permettait de ressentir leur supériorité vis-à-vis des Picasso et des Matisse obligés de se déplacer vers l'Afrique. Aujourd'hui le « russo- », « slavo- », « scytho- » ou « moscovocentrisme » semble rompre avec les tendances artistiques actuelles qui sont extrêmement individualistes.

3. Paraît depuis 1998 ; rédacteur en chef Valeri Anachvili. Voir ici même l'article de V. Miltchina.

4. « Mest fona » (La revanche du fond), dans *Le Terrorisme naturaliste*, Moscou, Ad Marginem, 1998, p. 15-20.

5. Paraît depuis 1993 ; rédacteur en chef : Viktor Miziano. La rédaction réunit aussi bien des critiques d'art (Leonid Nevler, Ekaterina Degot, Sergueï Kouznestov, etc.), que les artistes actuellement les plus en vogue (Dimitri Goutov, Konstantin Zvezdotchetov, Gueorgui Lititchevski, etc.).

6. *La Revue artistique*, n° 1 (1993), p. 5. Cité par Ekaterina Degot, *Le Terrorisme naturaliste*, *op. cit.*, p. 69.

De façon générale, dans la Moscou d'aujourd'hui, des frontières invisibles se dressent là où s'exprime la déception des (post) modernistes russes (la dernière vague des conceptualistes avec notamment les mouvements de l'*Herméneutique médicale* [7] et de l'*aptart* ou l'art des appartements, et ceux que l'on appelle « les corporels » ou *telesniki*, et dont *HJ* est la tribune) devant l'Occident qu'ils viennent à peine de découvrir. Dans un numéro de *HJ* consacré à l'identité spatiale, des entretiens avec les artistes Andreï Filippov, Konstantin Zvezdotchetov et Timour Novikov éclairent le système des rapports qui se nouent actuellement entre Moscou et Saint-Pétersbourg, d'une part, et la Russie et l'Occident, d'autre part [8]. L'artiste pétersbourgeois Novikov croit que la confrontation entre Moscou et Pétersbourg n'est qu'un autre visage de la confrontation entre la Russie et l'Occident. Selon lui, Moscou, en état de panique devant l'Occident, trouve dans l'image de Pétersbourg son *alter ego* encore plus provincial et marginal, ce qui lui permet de se sentir au centre de l'univers. Pour Filippov et Zvezdotchetov, cet universalisme n'a rien à voir avec le cosmopolitisme artistique et intellectuel : un artiste russe doit vivre et travailler dans son milieu « naturel », car l'espace russe diffère radicalement de tout autre espace national. Il est libre, non structuré par des règles strictes. Ainsi l'artiste russe est-il privilégié par rapport à son collègue occidental : il peut par exemple exploiter le domaine spirituel, sans pour autant devenir « un agent du Vatican ». La différence entre les Russes et les Occidentaux se formule pour Zvezdotchetov dans la métaphore du matériau : les premiers sont en verre alors que les seconds sont en porcelaine. Les Russes portent en eux une qualité naturelle de transparence : leur sang est visible à travers la peau, ils ne reflètent pas, n'absorbent pas, mais laissent passer la lumière transcendantale.

Le terme « transparence » (*prozratchnost*) revient souvent dans les textes publiés dans les revues artistiques des cinq dernières années. L'emploi de ce mot-clé de la théorie artistique contemporaine réunit les « passéistes » et les « modernistes ». Natalia Sipovskaïa, rédacteur en chef de *Pinacothèque*, évoque dans la préface du premier numéro la qualité de transparence qu'elle voudrait obtenir dans sa revue, qualité qui lui permettrait d'échapper à la complexité « profondément secondaire » qui a été notamment introduite par les « sémiologues ». La nouvelle transparence (à ne pas confondre avec celle de la fin des années 1980 et du début des années 1990) signifie aujourd'hui une « naturalité » et une simplicité originelle d'avant le « verbe », qualités que les Russes possèdent spontanément et qui les distinguent du reste du monde. Comme aucune autre nation contemporaine, les Russes sont doués d'un don spécifique de « vie ». On reconnaît facilement dans ce discours les différents échos philosophiques du XX^e^ siècle qui forment la vulgate de la critique culturelle contemporaine. À ceci près que ce langage « moderne » est ici paradoxalement enrôlé pour la défense de la « particularité » nationale. Dans le contexte russe, il en vient à se lire comme une autre facette de la « restauration », du retour au début du XX^e^ siècle quand, au sein du néo-romantisme passéiste ou de l'avant-garde russe, le discours particulariste national faisait partie intégrante du langage de l'élite artistique.

Parmi les critiques qui publient dans *HJ*, Ekaterina Degot, qui dirige la rubrique d'art contemporain au quotidien *Commerçant*, fait partie de la tendance « intelligible ». Elle ne cède pas à la « transparence vitale » ni ne veut abandonner l'habitude d'analyser et de s'exprimer de façon articulée. La lecture d'un petit recueil de ses articles, publié en 1997 aux éditions Ad Marginem dans la collection « Passe-partout » (référence évidente à Jacques Derrida) et intitulé *Le Naturalisme terroriste*, nous apprend beaucoup sur le fonctionnement de la pensée critique russe d'aujourd'hui dans une de ses meilleures variantes. Les articles de Degot sont consacrés à l'art russe actuel, que l'auteur interprète grâce à la philosophie et à la critique occidentales, ce que l'auteur ne manque pas de faire valoir en multipliant des citations de noms, de termes et d'idées, souvent sous forme de clins d'œil. Les Français y occupent la première place (Bataille, Artaud, Breton, Barthes, Kristeva, Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard, etc.). À côté d'eux apparaissent les Allemands et les Américains – Wittgenstein, Benjamin, Clement Grinberg, Rosalind Krauss, etc.

---

7. Voir le catalogue de l'exposition *Le Pôle du froid Inspection herméneutique médicale et l'art russe des années 90*, École des Beaux-Arts de Paris, 2000.

8. N° 16, 1997, p. 38-41.

Avec ces maîtres à penser viennent les artistes, les cinéastes contemporains – également français, américains, allemands – eux aussi « personnages cultes ». C'est en grande partie à travers ces noms que les textes trouvent leur statut : ce sont les « Occidentaux » qui parlent, qui orientent, qui donnent des conseils.

Or, en traversant la frontière russe ces « Occidentaux » se trouvent dans une situation tout à fait nouvelle.

D'abord parce que chacun d'eux est contaminé par son voisinage. Le « texte » occidental est lu par Degot comme un texte uni, cohérent, dans lequel tous les messages, qui proviennent en réalité de pays, de contextes et de traditions intellectuelles différents, sont liés entre eux dans une sorte de stratégie commune de la modernité.

Chacun d'eux est aussi contaminé par la quantité de noms cités, dans un effet de « trop » comparable à celui qu'on ressent dans les rues de Moscou, lorsque la foule habillée à la mode produit l'effet de pages vivantes de *Vogue* et fait perdre au vêtement ses significations sociales. Ce « trop » de citations à la mode, comme le « trop » de vêtements de mode endossés sans choix, vient-il du fait que l'espace ex-soviétique est définitivement contaminé par le virus des citations ? Chez certains critiques moins éclairés que Degot, cette « sur-citation » frise l'obsession [9] : Derrida, Lyotard, Deleuze et Guattari (les deux derniers apparaissent parfois comme une seule personne : Deleuze-Guattari) semblent remplacer Marx-Engels-Lénine. Du reste, ironie du hasard, c'est dans l'Institut du marxisme-léninisme que Jacques Derrida a prononcé, au début des années 1990, l'une de ses premières conférences à Moscou.

Indépendamment de la quantité des noms cités, la manière de les introduire dénote un penchant pour les autorités sûres : « comme l'a déjà remarqué Nietzsche », « ce que Freud appelle... », « cela ressemble à ce que Derrida appelle... », « selon le terme de Deleuze... ». Par cette manipulation verbale qui laisse de côté quand, où et pourquoi Nietzsche ou Derrida ont dit ce qu'ils ont dit, la parole citée se transforme en une

9. Par exemple, dans l'ouvrage de Viktor Toupitsyne, *Le (post) modernisme communautaire, l'art russe de la seconde moitié du XX^e siècle*, Ad marginem (coll. « Passe-partout »), Moscou, 1998.

sorte de formule magique, de slogan adaptable à toutes sortes de contenus culturels. Ces intellectuels « occidentaux » sont garants de la position élitiste du critique, qui se transforme en une sorte de guide, de messager d'une science à laquelle peu de Russes peuvent accéder. Ce savoir qui lui confère une aura de supériorité quasi surnaturelle donne au critique le droit, non seulement de « critiquer », mais d'élaborer des stratégies intellectuelles que les artistes sont censés suivre s'ils veulent rester dans la mouvance du *high art* au lieu d'être renvoyés à l'art des masses. Ainsi les « Occidentaux » se transforment-ils en gardiens des murailles qui entourent en Russie le domaine du *high*.

Enfin, pris collectivement, ces « Occidentaux » sont opposés aux « Russes ». C'est cette opposition que nous voudrions spécialement souligner chez Ekaterina Degot, car c'est justement chez cette critique « occidentaliste » qu'elle devient intéressante, car probablement inconsciente. Bien que le discours « du sol » russe dans l'art contemporain fasse objet d'une critique très pertinente de Degot, elle ne peut s'empêcher de voir dans ce discours même une particularité russe. Ainsi elle évoque « la prétention universaliste purement russe », le « traumatisme de la comparaison [avec l'Occident] constant dans la conscience historique russe » ; la Russie est « le seul endroit au monde » où existe le terme « l'art de la photographie » ; la Russie est le seul endroit au monde où il n'est pas interdit de ressentir la nature totalitaire de l'art ; depuis des siècles, la culture russe égocentriste ne parle que d'elle-même, ce qui constitue sa profonde particularité ; le problème principal de la Russie est qu'elle ne peut pas rester « tranquille » face à son identité ; enfin, la Russie représente sans doute le pays le plus radical, mais elle n'est pas toujours capable de comprendre sa position unique au monde.

Dans ce langage, chargé des connotations philosophiques évidentes qui constituent le fondement des nationalismes depuis le début du XIX^e siècle, « la Russie » « agit », « pense », « reste », « communique », bref représente un « personnage », objet et sujet de sa propre histoire. Le message de ce discours ne peut donc être que tautologique. Opposée à l'Occident, mais ne faisant pas non plus partie de l'Orient, « la Russie » est unique dans sa position, continuellement grosse de son destin, et d'un destin qu'elle projette aussi bien dans le passé que

dans l'avenir. C'est pourquoi le « projet intellectuel » occidental que Degot tente de décrypter est toujours, soit un peu trop grand, soit un peu trop petit pour « la Russie ». Trop grand, car ce pays reste existentiellement en retard par rapport à l'Occident. Trop petit, car il est secrètement le pays le plus radical, notamment dans son avant-garde du début du siècle qui, selon la théorie de Boris Groys extrêmement répandue parmi les intellectuels russes, est à l'origine de son totalitarisme et de façon générale de tous les maux du XX^e^ siècle.

Le numéro 8-9 de *Pinacothèque* (1999) montre à quel point le discours russe tautologique, profondément romantique, est devenu général parmi les historiens d'art et les critiques d'aujourd'hui. Ce numéro est consacré à l'expansion de l'art russe à l'étranger – sujet conforme à l'esprit de Louis Réau, qui consacra beaucoup de travaux à l'expansion de l'art français, mais pris à l'envers. Dans l'introduction du numéro, Natalia Sipovskaïa écrit : « Le complexe de l'exception, traité comme exclusion ou comme élection, prend parfois les formes les plus curieuses. L'une d'entre elles est un intérêt accru pour le problème des relations artistiques, auquel aucune école nationale scientifique n'accorde autant de place que la nôtre. Toutefois cette orientation a reçu actuellement le soutien de nos collègues étrangers, passionnés qu'ils sont par la structuration de l'espace culturel international. Le rôle de la culture locale dans le processus artistique universel est un des problèmes-clés de l'époque post-moderne. Curieusement, cette question fait écho à l'idée fixe de la culture russe, qui a toujours été préoccupée par notre solitude imaginaire ou réelle. » En d'autres termes, puisque le post-modernisme valorise la marginalité, l'exception et le particulier, la Russie, qui a toujours été marginale, exceptionnelle et particulière n'a aucun effort à faire pour prendre la première place au nouveau concours et devenir le premier pays du post-modernisme.

Tantôt trop, tantôt trop peu, la première car la dernière, la plus radicale car la plus locale, la « Russie » tente toujours de dépasser l'Occident et ne cède pas un instant à la tentation de devenir un pays comme les autres. Mais cette permanence n'a rien d'éternel et ne tient à aucune essence de la « russité ». Comme on l'a vu, elle se nourrit d'attitudes mentales du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, que les auteurs d'aujourd'hui redécouvrent comme si le XX^e^ siècle n'avait jamais eu lieu,

comme s'ils étaient demeurés gelés pendant quatre-vingts ans. Dans le domaine de l'histoire et de la critique d'art tout au moins, ce trou ne sera guère comblé à coups de citations rapides, mais par une « cure » de traductions des auteurs les plus importants, parmi lesquels, pour le moment, seul un ouvrage de Panofsky, du reste excellemment traduit, a vu le jour en Russie.

Olga MEDVEDKOVA
(Historienne d'art)

Moscou 2001
Odyssée de la Russie

Il était une fois l'URSS. Adulée ou haïe, elle en imposait. Il y a maintenant la Russie : qui s'en soucie ? On en parle beaucoup, dira-t-on. Non ! On parle (avec raison) de la Tchétchénie. Et puis de la Mafia. Des nouveaux riches. Et puis c'est tout. La Russie est aujourd'hui réduite à quelques traits négligemment bâtonnés sur un mur d'indifférence.

Il est vrai qu'elle ne tourne pas très rond, cette Russie. Et pourtant elle pense, elle écrit, elle découvre et traduit et transpose. Et pourtant elle crée, avec une bravoure et un allant que nous pourrions parfois lui envier. Littérature, philosophie, essayisme critique, pensée esthétique, réflexion sur l'architecture ou théorie économique : tout y est chantier pour l'esprit au milieu des ruines matérielles.

Avec ce numéro conçu et élaboré par Wladimir Berelowitch et Éléna Galtsova, nous avons voulu parler de cette Russie-là et lui rendre la parole. *Critique* renoue ici avec une tradition de portraits de ville qui a mené ses lecteurs de Lisbonne à Vienne et de Venise à Constantinople. Mais à travers cette Moscou qui ne « croit pas aux larmes », c'est à toute la Russie qui refuse de désespérer que nous souhaitons rendre hommage.

Aragon l'appela « Moscou-la-Gâteuse » et Erofeiev « Moscou-sur-Vodka ». La pudeur souvent héroïque de nos amis russes dût-elle s'en émouvoir, nous appelons la nôtre : « Moscou-sur-Courage ».

Ph. R.

Ont participé à ce numéro :

M.-Ch. AUTANT-MATHIEU
Natalia AVTONOMOVA
Alexis BERELOWITCH
Wladimir BERELOWITCH
Dimitri CHVIDKOVSKI
Sergueï FOKINE
Éléna GALTSOVA
Alexandre GAVRILOV
Youri LEVADA
Olga MEDVEDKOVA
Véra MILTCHINA
Irina POPOVA
Jutta SCHERRER
Kirill SKRIPKINE
Serge ZENKINE

9 782707 317414

I.S.S.N. 0011-1600

I.S.B.N. 2.7073.1741.1

Prix : 88 F
(13,42 €)